ma 2

HOLLÄNDISCHE MINIATUREN

DES

SPÄTEREN MITTELALTERS.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT I. SEKTION

DER

KGL. LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN

VORGELEGT VON

WILLEM VOGELSANG.

STRASSBURG
UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI VON J. H. ED. HEITZ
(HEITZ & MÜNDEL)
1899.

MEINEM VÄTERLICHEN FREUNDE

HERRN HUBERT REICH

IN DANKBARKEIT

GEWIDMET.

Vorwort.

Das Thema vorliegender Abhandlung stellte sich mir aus dem Material, welches ich als Vorarbeit zum Studium eines grundverschiedenen Gebietes verwenden wollte.

Vom Gedanken, einen bestimmten Teil[1] der flämischen Handschriften-Illustration des ausgehenden fünfzehnten Jahrhunderts kunstgeschichtlich zu behandeln, ging ich aus.

Bald war mir deutlich geworden, dass eine Arbeit, wie ich sie beabsichtigte, bei dem Bilde, welches wir uns bis heute von der Entwicklung des speziell in's Auge gefassten Kunstzweiges machen können, nicht wohl möglich sei. Das späte 14., sowie die ersten Viertel des folgenden Jahrhunderts sind von den Forschern auf dem Gebiete der Miniaturmalerei, nur flüchtig gestreift worden. Man wiederholte den alten Satz, die Buchmalerei dieser Epoche sei ein „Abglanz“ der grossen Kunst, begnügte sich damit, auf die Prachtstücke um die Wende zum 16. Jahrhundert kurz einzugehen und vergass, dass die Miniaturmalerei in mancher Hinsicht eine Entwicklung für sich hat, deren Resultate uns freilich abgeschlossen in jenen späteren Erzeugnissen erscheinen, deren Ansätze und stufenweises Fortschreiten sich aber nur in den Miniaturen selbst, nicht etwa in der vorausgehenden Wand- und Tafel-Malerei verfolgen lassen.

---

[1] Die zahlreichen Hss., welche der Gruppe des Breviarium Grimani angehören.

Nicht einmal eine eigentliche Sonderung von Verschiedenem, keine Vereinigung von Verwandtem wurde versucht; im Nachspüren problematisch bleibender Korrespondenzen zwischen Archivfunden und einzelnen Kunstwerken einerseits, im dichterischen Nachempfinden der beschriebenen Schönheiten andererseits blieb die Forschung befangen. Einen ersten Versuch, nun wenigstens eine Gruppe der Niederländischen Produktion dieser Epochen vom Gesamtbestande gelöst, in seiner Entwicklung zu beleuchten, wollte ich mit dieser kleinen Studie bieten. Dass Holland gerade behandelt werden soll, erklärt sich aus zwei Gründen. Erstens lag mir persönlich dies Gebiet am nächsten, zweitens aber schien es verlockend, in einem Lande, wo, verhältnismässig wenig, später so viel Eigenartiges entstand, etwaigen Vorstufen nachzugehen. Die Buchmalerei musste dafür zu Rate gezogen werden, weil in der grossen Kunst gerade in Holland die Reste an sich spärlich, einesteils bezüglich ihrer Provenienz anfechtbar sind, übrigens aber so schwankend in der Datierung bleiben,[1] dass sich daraus nur schwierig Schlüsse ziehen lassen.[2] Der Gedanke, dass sich ein Keim derjenigen Eigenschaften, welche die spätere Blüte der holländischen Malerei begründeten, in der vorausgehenden Zeit offenbaren würde, war seit neuerer Zeit angeregt von A. Pit in seiner kleinen Schrift „Les origines de l'Art hollandais".[3] Seit Moll van Vloten, Acqouy und andere Gelehrte, die wir berücksichtigen müssen, das Kapitel der Buchmalerei mehr-

---

[1] Ich verweise für die Wandmalerei auf die bei Taurel in dem Buche: «De Christelyke Kunst in Holland en Vlaanderen tot op Veenius en Pourbus» zusammengestellte Litteratur. Th. I, S. XX. 1881.

[2] Für einige Denkmale versuchte neuere Forschung genauere Resultate zu erzielen. Man vergl. zu den Wandmalereien in Gorinchem (Woltmann und Woermann, Gesch. d. M. 2. Bd. S. 303) Janssen: De Muurschilderingen der S. Janskerk te Gorinchem 1858 und dagegen J. Kalff im Tweenmaandelyksch Tydschrift III. Jaarg. 4. und 6. aflev., welcher den grössten Teil mit Recht in das 15. Jahrhundert versetzt. Eine kurze Bemerkung über diese und die Bilder in Zalt Bommel (Woltm. u. Woerm. II, 389) auch schon im Tübinger Kunstblatt vom Jahre 1847. Zugleich erhellt bei dem Vergleiche dieser, jetzt spät datierten Wandbilder mit gleichzeitigen Miniaturen, sogar wenn man dabei die verschiedenen Grundbedingungen nicht aus dem Auge verliert, dass sie theilweise eben nur als Anstreicherarbeit bezeichnet werden können.

[3] Paris, Champion 1894.

fach, aber immer unvollständig für heutige Ansprüche gestreift hatten, zog Pit zum erstenmale wieder einige Bilderhandschriften heran und trachtete darnach, sie im Zusammenhange mit den seltenen Tafelbildern und Wandmalereien richtig zu würdigen. Leider kam er dabei, wie wir im Folgenden wiederholt sehen werden, weil sein Material lückenhaft war, häufig auf falsche Fährten.[1] So, wie er es wollte, lässt sich auch m. E. die Geschichte der holländischen Malerei im späten Mittelalter, vorläufig wenigstens noch nicht schreiben. Die Miniaturen, welche den Vorteil zweifellos bieten, dass sie meistens, was Provenienz und Datierung anbelangt, besser haltbare Anhaltspunkte gewähren als die grosse Kunst, können nicht isoliert betrachtet werden. Vor allem musste es gelingen, aus der Zahl der als holländisch ausgeschiedenen Handschriften die innerhalb dieses Bestandes zusammen gehörigen mit einander in Verbindung zu setzen, sie auf ihr wechselseitiges Verhältnis hin zu prüfen, die so entstandenen Gruppen zu vergleichen, Werkstattarbeit von den Exemplaren individuellen Charakters zu sondern. Das alles aber erforderte eine möglichst umfassende Materialkenntnis, welche nur auf Reisen zu erwerben war. Das Studium wurde dadurch sehr erschwert; Vorarbeiten fehlten entweder gänzlich oder waren für den von mir verfolgten Zweck nicht brauchbar. So betrat ich mit dieser Abhandlung ein Gebiet, welches viele Enttäuschungen bringen konnte. In der That sind meine Resultate nicht so, wie man sich dies wünschen möchte. Ungeahnte Schönheiten fanden sich nicht in reicher Fülle; auch erscheint mir nach beendigter Untersuchung manches von mir vermutungsweise Aufgestellte vor künftiger Forschung nicht unumstösslich. Dass ich dennoch meine bisherigen Ergebnisse hier vorlege, begründet sich in der

---

[1] Aber auch bei der Behandlung der Wand- und Tafel-Malerei ist er nicht genau genug. Viele Beispiele bespricht er gar nicht, obwohl sie wichtig sein würden, so z. B. die Wandbilder der alten Dominikanerkirche in Maastricht, die einzigen, welche eine Jahreszahl führen (1337); andere, die Gorkummer Gemälde, datiert er nicht richtig. Das Tafelgemälde der Ertbornschen Sammlung im Museum zu Antwerpen von 1336 (Taurel a. a. O. XXXIII, mit schlechter Abbildung) übergeht er, obwohl es wichtigere Anhaltspunkte giebt, als die stark retouchierte Tafel der Familie Montfoort. (Reichsmuseum v. Amsterdam, Cat. Bredius 525 Abbild. in Obreen's Archief voor Kunstgeschiedenis VI. 75.)

Hoffnung, es möge mir gelungen sein, den Hauptbestand der holländischen Miniaturmalerei nach den vorhin entwickelten Grundsätzen zu sichten und gruppieren. Man möge verzeihen, dass damit in erster Linie der Lokalforschung gedient ist. Die bei einer ersten Arbeit so nötige Beschränkung erlaubte es nicht anders. Für die allgemeine Wissenschaft kann sie nur den Wert haben, zur Verschärfung des etwas verschwommenen Bildes vom mittelalterlichen Kunstschaffen in Holland nach Kräften beizutragen. Die Frage nach den stilistischen Unterschieden zwischen nord- und südniederländischer Kunst, die Wandlungen im Verhältnis derselben habe ich, soweit möglich berücksichtigt. Auf wichtige äussere Merkmale, wie der Ornamentschmuck musste zum ersten Male näher eingegangen werden. Um trotz der Fülle des Materiales nicht über den Rahmen einer Arbeit, wie vorliegende, hinauszureichen, mussten manche Fragen ungelöst bleiben. So war ich nicht imstande, Stich und Holzschnitt mit einzubeziehen und musste auch dort, wo die „grosse“ Kunst in Parallele zu setzen war, meine Andeutungen knapper fassen, als ich anfangs beabsichtigte. Endlich wäre manches Archivalische zu bearbeiten gewesen, wo die mir zugänglichen Publikationen nicht ausreichten. Diese Lücken aber, deren ich mir sehr wohl bewusst bin, könnten fast alle nur durch Arbeiten mindestens gleichen Umfanges, wie vorliegende, ausgefüllt werden. Nicht immer liess sich eine strikte Beweisführung geben. Wo ich statt dessen nur Beobachtungen bieten kann, beruhen diese immer auf einem, möglichst ausgedehnten Materiale. Etwaige Versehen, die oft ihren Grund in der beschränkten Zeit haben, welche mir beim Studium einzelner Handschriften zu Verfügung stand, wird man mir nicht zu hoch anrechnen, sowie man mir das Ungelenke der deutschen Sprache unter meiner Feder verzeihen möge. Man bediene sich ihrer mündlich anscheinend noch so geläufig; bei der schriftlichen Anwendung sträubt sie sich, den Gedanken stets in dem Masse zu folgen, wie dies nur die Muttersprache zwanglos thut.

Einleitung.

Das Urteil über die Kunst einer Epoche muss mit der Geschmacksrichtung der Zeit und mit deren Ursachen rechnen. Ob sich eine Zeit mit der Wiederholung kanonischer Typen begnügt, ob dem Volksgeiste weltliche oder kirchliche Bilderkreise mehr entsprechen, das Niveau der künstlerischen Leistungsfähigkeit wird damit schwanken. Auf die Buchillustration wird hauptsächlich die neue Litteratur ihren Einfluss üben, neue Cyklen werden sich für neue Stoffe bilden und die grössere oder geringere Möglichkeit, den Text bildlich fest zu halten, bedingt dann, ob sich auch in den Bildern ein frischer Zug Bahn brechen wird. Wir haben daher, wenn wir kurz auf die Miniaturen des 14. Jahrhunderts in Holland eingehen wollen, uns zu vergegenwärtigen, welche Anforderungen die Litteratur der Zeit an die Illuminatoren stellte. Was in dieser Epoche des Jahrhunderts dort am meisten aus illuminierten Büchern gelesen wurde, geht,[1] wenn wir von liturgischen Büchern vorläufig absehen, auf die litterarische Produktion eines einzigen Mannes zurück. Jacob van Màerlant, † 1235 in Westflandern geboren,[2] bis gegen Ende des 13. Jahrhunderts thätig, hatte neues Leben in die niederländische Litteratur gebracht. Die Bearbeitung des „Alexander“,

---

[1] So wenigstens muss man nach den spärlich erhaltenen Denkmalen annehmen.

[2] Vgl. «Geschiedenis der Nederl. Letterkunde v. Dr. Jan te Winkel. Haarlem 1887 Nr. D. I. S. 312 ff. auch die dort zusammengestellte Litteratur.

Merlin, Torec, der Spiegel Historiael, den er für den minderjährigen Grafen Floris V. verfasste, wurde noch im 14. Jahrhundert mehrfach abgeschrieben und gelesen. Dies kann jedoch unserem Zwecke nicht dienen; denn ich fand, in den von mir besuchten Bibliotheken wenigstens, keine Abschrift, bei der man auch nur Zweifel über die eventuell holländische Herkunft hätte aussprechen können.[1] Etwas günstiger verhält es sich mit zwei seiner übrigen Werke, die „Rymbibel“ und „der Natueren Bloeme“.[2] Sagen uns auch die wenigen davon erhaltenen Exemplare künstlerisch nicht viel. Ihr Stil entspricht ungefähr der Anschauung, die man beim Studieren der politischen Geschichte von der holländischen Kultur im 14. Jahrhundert gewinnen muss. Nur von dem, durch eine kluge Begünstigung des Grafen Floris V. am heftigsten, angefachten Streite zwischen aufstrebendem Bürgertum und der hartnäckig ihre Stellung verteidigenden Ritterschaft ist die Rede. Von den Bränden und Verwüstungen, welche die Fehden der „Hoeks und Kabbeljauws“ seit 1350 brachten, wird berichtet. Von der glänzenden Pracht der reichen Handelsstädte wie Gent, Brügge und Ypern kann die Geschichte Hollands nicht erzählen. Keine lange Reihe von „fetten Jahren“, die das Bedürfnis nach Kunst und Verschönerung der Gebrauchsgegenstände hätten reifen lassen, war gewesen. Der Sinn des Volkes war noch rein auf das Praktische gerichtet.[3] Dem entspricht die didaktische Mærlant-Litteratur und ihre Ausstattung. Die Illustration sollte hier den Text knapp erläutern, für den Ornamentschmuck nur geringer Aufwand gemacht werden. Bei Büchern,

---

1 Die von Moll in seinem Aufsatze über Miniaturen sogar mit einer Abbildung citierte Hss. des «Spiegel Historiael (XX der Bibl. der Kgl. Akademie) 68 Miniaturen enthaltend, kann zwar mit sicher flandrischen und nordfranzösischen Hss. verglichen werden, hat aber mit dem wenigen was man mit einigen Gründen als «holländisch» bezeichnen kann, gar nichts gemein. 1872 wurde das Ms. auf einer Auktion zu Gent angekauft. Taurel de Chr. K. in Holland en VI. u. s. w. S. 90.

2 Einer Naturgeschichte in Reimen. Vgl. die Ausg. v. Dr. E. Verwys. Groningen 1878.

3 Man vergl. für diese Uebersicht neben den breiteren Ausführungen von Blok Geschiedenis des nederl. Volkes, Wenzelburger Gesch. d. Niederl. 1879; auch die kurze politische Einleitung bei Acquoy het Klooster te Windesheim en zyn invloed. I. Utrecht 1875.

wie die „Naturen Blœme" wird jedem neuen Stoffe ein kleines, rechteckiges Bild beigegeben, worauf die Monstra, Tiere, Pflanzen abgebildet sind. Nur im günstigsten Falle bei Handschriften für hochgestellte Personen bestimmt, kam ein grösseres Titelblatt oder ein einziges Vollbild hinzu. In den Bibeln bedingte freilich der Text eine mehr in's Epische gehende Darstellung, aber die alten Schemen, so wie sie im 14. Jahrhundert durch die ganze Welt wanderten, wurden in Holland adoptiert. Die kulissenhafte Anordnung der Architektur und der Bäume, die wenigen, ständig zurückkehrenden Ausdrucksmotive leisteten ihren Dienst [1] vollständig. So weit freilich, wie man es in diesen Schemen bringen konnte, zum zierlichen Linienfluss, zur freien Erfindung überraschender Silhouetten, hat man es in Holland nie gebracht. [2] Spät war angefangen und noch bevor eine logische Entwicklung bemerkbar werden konnte, lagen andere Tendenzen in der Luft, die dem Naturell des Holländers mehr entsprachen. Was in Holland neben der obengenannten Litteratur ferner noch mit Bildern und Randleisten geschmückt wurde, scheint sich auf wenig beschränkt zu haben. [3] Die „livres d'heures", in Frankreich im Laufe dieser Periode zu grosser Blüte gelangt, in Flandern immerhin schon in stattlicher Anzahl vertreten, blieben, wie es scheint, in Holland unbekannt oder unbeliebt. Nur ein einziges Gebetbuch mit Miniaturen erwähnt Moll (a. a. O. S. 90) in der Bibl. der Kgl. Akademie. Als allgemein

---

[1] Wir haben hier also genau dieselbe Entwicklung, wie R. Kautzsch sie im Allgemeinen an den Hss. des vierzehnten Jahrhunderts demonstriert hat. Kautzsch's Einleitende Erörterungen zur Geschichte der deutschen Handschriften-Illustration des späteren Mittelalters. Strassburg, Heitz und Mündel 1894.

[2] Hier erinnere ich nur an die Flandro-französische Alexander-Hs. der Brüsseler Bibl. royale Nr. 11040, Woltmann u. Woermann Gesch. der Malerei I, 351 Anm. 5. Zwei ungenügende Abbildungen im Messager des sciences historiques année 1847. Gand Leonard p. 393 ff.

[3] Freilich Galland hat Recht mit dem Worte «Wo aber hätten wir wirklich wertvolle Denkmäler im Lande der Geusen zu suchen?» (Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerei im Zeitalter der Renaissance etc. Frankfurt a. M. 1890, Vorwort S. VI.) Gerade Kirchenbücher mögen manchmal zugrunde gegangen sein. Was uns aber vom 14. Jahrhundert erhalten ist, steht quantitiv zu den Monumenten des 15. Jahrhunderts in gar keinem Verhältnis.

giltigen Satz kann man aussprechen, dass eine vom politisch überlegenen südlichen Nachbarlande abhängige Kunst geringerer, fast primitiver Qualität im nördlichen Niederlande die einzig mögliche war. Wo Kunstwerke aus dem 14. Jahrhundert in vollendeter Form und raffiniertem Geschmack und als holländisch präsentiert werden, ohne dass zeitgenössische Notizen oder dergl. diese Ansicht stützen, werden wir nur mit einem gewissen Misstrauen an sie herantreten können. Freilich, gerade für Holland wird das 14. Jahrh. zu einer kulturhistorisch bedeutsamen Epoche durch die merkwürdige, vom Osten des Landes ausgehende Reformbewegung der Brüder vom gemeinsamen Leben. Im letzten Viertel des Jahrhunderts gestiftet, von praktischem Sinne, aber zugleich von dem Werte der „Humanität“ durchdrungen, haben die Brüder durch ihren Verkehr mit der Welt, durch ihre Pflege der Wissenschaft[1] die Interessen der materialistischen Holländer doch sicher auf so manches gelenkt, was ihrem Leben bis dahin fremd geblieben war. Mit Sicherheit den Mitgliedern der „Moderna Devotio“,[2] einem Willem Vornken,[3] Johann von Kempen,[4] Hendrik Mande[5] u. a., deren Namen bei Moll in dem oben erwähnten Aufsatze, bei van Vloten (in seiner „Geschiedenis van Nederlands Schilderkunst van de 14. tot de 18. eeuw Amsterdam P. N. v. Kampen“ ohne Jahreszahl S. 58) citiert werden, etwas vom Erhaltenen zuzuschreiben, gelang nicht; auf Hypothesen brauchen wir uns nicht einzulassen.

---

1 Zum landläufigen Urteil; die Brüder hätten alle Kunst verurteilt, vgl. die verschiedenen Ausführungen bei Acquoy a. a. O. Auch er nimmt an, dass sie anfangs weniger fördernd dem Schmucke von Hss. etc. gegenübergestanden, dass aber schon in der Zeit ihrer baldigen Blüte, zu Anfang des 15. Jahrhunderts diese strenge Gesinnung geschwächt sei.

2 Ich rechne hierzu nicht nur die eigentlichen Fraterherrn, sondern auch die Kanoniker der Windesheimer Congregation.

3 1398 eingetreten; 1454 †; siehe Acquoy a. a. O. im Register Band III.

4 1355–1432.

5 1360–1431.

I. KAPITEL.

Handschriften des vierzehnten Jahrhunderts.

In Betracht kommt zunächst:

„Die Rymbibel“ Nr. 21 in-fol. des Museums Meerman Westrheenen im Haag.

Handschrift kl. Fo. Pergam. nicht paginiert, zahlreiche Miniaturen in liegend rechteckigem Rahmen auf farbigem oder goldenem Grunde, sehr einheitlichen Charakters mit dem einzigen Vollblatt.[1]

Auf dem Vollblatte (die Zerstörung Jerusalems) liest man unter dem Bilde „Doe men screef in jaer ons heren. MCCCXXII verlichte mi Michel van der Borch“.[2] Pit, der viel Gewicht auf dieses Buch legt, sieht eine Uebereinstimmung mit deutschen Miniaturen.[3] Sein Grund, „les architectures enchévetrées nous ont conduit a faire ce rapprochement“ (S. 31) kann aber nicht genügen. Wo Aehnlichkeiten sich finden, sind sie wohl mehr auf ein und dieselbe Heimat zurückzuführen, nämlich Frankreich, resp. Flandern. Thatsächlich haben wir hier ein Werk holländischer Kunst vor uns, an dem sich alles vorhin im Allge-

---

[1] Litteratur bei Pit. Origines etc. (S. 28) v. Vloten a. a. O. S. 21. Waagen im Kunstblatt 1852, van Vloten (S. 25) versteht Waagen nicht recht wie es scheint und nimmt gegen die Möglichkeit einer Entwicklung der Miniaturmalerei in Holland zu heftig Stellung. Abb. Taf. I.

[2] Welche Handschrift v. Vloten in Amsterdam gemeint hat, wo er S. 21 so scrupellos dieselbe Hand in einem Ms. der Kgl. Akad. Biblioth. erkennt, ist mir nicht deutlich geworden.

[3] Mit welchen speziell giebt er nicht an.

meinen Aufgestellte bewährt. Die Physiognomie des Bildes ist die der Illustration des 14. Jahrhunderts (1. Hälfte) überhaupt, die Anordnung schon ziemlich weit vorgeschritten. So versucht der Maler die belagerte Stadt nach hinten zu rücken und ihr richtige Proportionen zu geben. Man beachte auch zahlreiche Details: Eine Frau reicht ihrem auf der Mauer kämpfenden Manne ein gebratenes Huhn. Um lautes Schreien der kämpfenden anschaulich zu machen wird ein kahlköpfiger Mann auf der dritten Ringmauer mit weitgeöffnetem Mund dargestellt. Ein anderer Krieger zeigt grimmig die Zähne. Im Vordergrund entflieht ein Hase, vom Getöse aufgeschreckt, aus seinem Lager. Trotzdem bleiben aber Bäume, Boden, Wasser und Zelte auch die Frisuren beim alten Schema. Von der feinen, sorgfältig verschmolzenen Manier in Frankreich und Flandern ist hier nichts zu verspüren. (Die Zeichnung ist derb im Strich, leicht und flüssig der Farbenauftrag, das traditionelle blassblau, das bekannte Zinnoberrot, ohne Modellierung in den Gesichtern, ohne Versuche naturalistischer Farbengebung.) Dornblättchen sehr plumper Form begleiten den goldenen Rahmen. Das Ganze ist ein Werk einer an bekannten Vorbildern geschulten Hand, deren Eigentümlichkeit sich am meisten in der flüssigen Handhabung der Farbe, in der guten, aber niemals auf schöne Linien ausgehenden charaktervollen Zeichnung ausspricht. Von den übrigen Miniaturen der Hs. lässt sich dasselbe sagen.

In zweiter Linie muss die Leidener Mærlant-Handschrift v. d. „Naturen Blœmen" erwähnt werden. Hs. XVIII. Universit. Bibl.

[Perg. (2 Spalten) 348 ff. 31, 3×23. Enthält: 1—7 Kalender mit Heiligen der Diözese Utrecht. Naturkunde von H. Heelal (Carmen ineditum). Der Naturen Blœme.]

Hier zeigt die spärliche Randornamentik die Formen des englischen „pine-apple-stile". Den Uebergang von der gefüllten goldgrundierten Initiale des 13. Jahrhunderts zu der später das ganze Blatt umspinnenden Dornblattverzierung.[1] Mit spitzen Zacken an den Biegungsgliedern umrahmen goldene und farbige Stäbe die Textspalten. Wenige Blättchen (lindenblattförmig) zwei-

[1] Diese kam in Holland nie recht zur Geltung; in der Zeit ihrer höchsten Blüte entwickelt sich dort, wie wir sehen werden, ein Surrogat.

gen sich von den Stäben ab.[1] Unter dem Hauptbilde[2] sowohl, als zwischen den Spalten Bl. 26 kommt das Wappen der Herren von Ysselstein vor.[3] Es ist denkbar, dass diese Handschrift für Arnold von Ysselstein, seit 1318 Domherr zu Utrecht, später Kanoniker von St. Maria und Schatzmeister des Domes, angefertigt ist. Die Miniaturen fangen mit den längst üblichen Rundbildern der Tierkreiszeichen an und gehen dann durch den ganzen Text der „Naturen Blœme". Die kleinen Darstellungen in Rechtecken auf Goldgrund oder Farbe sind nicht geeignet ein Stilprinzip daraus aufzubauen. Die Wundermenschen ohne Kopf mit den Augen in den Schultern, der Gygant sind locker mit der Feder gezeichnet und blass und flüssig gefärbt. Ein Baum links mit der kugelrunden Krone, ein solcher rechts, dazwischen die vorgeführte Gestalt, sei es nun Mensch oder Tier, so wenig als möglich bewegt. Bei einer solchen Lektüre waren diese Bilder ja auch ausreichende Hilfe der Vorstellung. Nur das Blatt mit dem Christoph[4] dem Patrone des Stifters, wie es scheint, erlaubt einige Schlüsse. Was wir bei Michel v. d. Borch's Miniatur feststellten, findet sich hier ebenso ausgeprägt. Eine Flotte in dünnen, leicht hingeworfenen Umrissen ausgeführte, wenig graziöse Zeichnung, ist es, mit höchst bezeichnenden kaum stilisierten Gewandfalten, worin keine Zierlichkeit mehr Zweck war.[5] Der Kopf des heiligen Riesen zeugt freilich von eminenter Beobachtung der Natur und grosser Begabung; die Haare aber ringeln und verschnörkeln sich nach der alten Weise, wie der Künstler es für

---

1 Mit Irischem, wie Moll a. a. O. S. 91 von ganz ähnlichen Formen behauptet, hat dies m. E. wenig mehr gemein.

2 S. Abbild. T. II. in der Hs. Bl. 25. v.

3 Nicht auf Rasur und auf einer, der Periode entsprechenden, Schildform. In goldenem Schild ein schwarzer Querbalken, darüber ein rot und silber geschachter Sparren. In der Handschrift ist die Notiz über die Herren von Ysselstein ohne Quellenangabe. — Rietstap's Wappenbuch giebt für die Familie ein anderes Wappen an. Herr Archivar Muller aus Utrecht berichtete mir aber, dass dieses in der Handschrift vorkommende den hochadeligen Herren der Stadt Ysselstein gehört habe.

4 Dieses Bl. 25 verso (Abbild. T. II.) ist farbig, aber durch starke Verkleinerungen ungenau, abgebildet, in der Gesch. der Nederl. Letterkunde von J. Brink en Unger 1896.

5 Nur in dem Zipfel über dem linken Arme machen sich noch alte Motive bemerkbar.

das feierliche Aussehen eines Heiligen besser geziemend dachte.[1] Dem knieenden Stifter links, in der sehr unbeholfen behandelten Architektur versucht er dahingegen durch naturalistisch gebildete Haare eine Art Portraitähnlichkeit zu verleihen. Ohne Farbe, aber mit der Feder malend, giebt er so gut es ihm gelang, das kurz geschnittene Haar seines Modelles wieder. Die Farbe ist im ganzen Bilde sehr flüssig aufgetragen und fast überall, transparent, nur der Grund ist in roter Deckfarbe ausgeführt. Die Handhabung des Pinsels ist eine überaus lockere. Für alles, was dem Künstler noch verschlossen blieb, die Perspektive z. B., um die er sich im Bilde selbst wenig kümmert,[2] entschädigt die resolute Auffassung der grossen Figur die auf das mächtige Ruder gestützt, durch die Wogen schreitet, reichlich.[3] In diesem Christoph kann man ein Stilmuster ersten Ranges für die Periode sehen.

Es bleiben uns noch zwei Handschriften zu erwähnen. Eine Hs. im Haag und eine ganz gleiche in Amsterdam. Wir können das Amsterdamer Exemplar einfach als zweite Auflage mit sehr geringen Varianten betrachten und hier weiter unbesprochen lassen.

M. S. Y. 134 der Kgl. Bibl. des Haag.

[Perg., 2 Sp. 29, 1×26 cm.; Text: Index, Kalender, Naturkunde von 't heelal, van der Mane hare craft van Heynric v. hollant, astrologische Notizen. Die boec van den iiii complexien. Der naturen blœme. Die Namen der Heiligen im Kalender haben keine ausgesprochen lokale Tendenz. Später sind zugeschrieben: St. Kunere (eine Heilige von Rheenen) und St. Lebuin cf.]

Von den Miniaturen kommen, wenn wir von den astronomischen und astrologischen Kreisen absehen, nur die kleinen Bilder in der „Naturen Bloeme“ in Frage, auch die ganz ähnlich behandelten Tierkreiszeichen stehen in liegend rechteckigen Rahmen. Ornamentik findet sich in der ganzen Handschrift nicht.

Auf sehr glänzendem Goldgrunde mit farbigem Rahmen stehen auch hier die Ungeheuer und zahmen Tiere, blassbraun vorgezeichnet, dann nur leicht koloriert. Die Erfindung ist dürftig, wo

---

[1] Auch bei dem Christusknaben sind die Locken so gebildet.

[2] Nur bei dem Strebebogen, den er sich wie einen Triptychonflügel angesetzt denkt, macht dieser Mangel dem Maler Schwierigkeiten.

[3] Für die kühne Sicherheit der Malerei ist gerade die Behandlung des Wasserbodens mit einigen Farbenflecken, sehr bezeichnend.

wirklich etwas Phantastisches gestaltet werden soll; weder der Gygant noch die Menschen ohne Kopf, die dem Texte nach fürchterlich (ysselic) wie „Hunde“ sein sollen, können grosses Grauen erregen; nur wo Tiere aus der direkten Umgebung, dem täglichen Gesichtskreise des Zeichners gegeben werden sollen, wird die Zeichnung sehr viel besser. Bei den Enten ist die Absicht, Bewegung anzudeuten, nicht zu verkennen; so sind die Büffel (Ochse), die Hasen etc. nicht ohne Geschick gezeichnet. Kommen Bäume, so erscheinen selbstredend die leicht geschwungenen Stämme, worauf schuppig, wie Pinienfrüchte geformte Blattkronen gesteckt sind.[1] Das Wasser ist auch bei unseren Enten in blau-weisse parallele Wellenstreifen, vollkommen stenographisch angedeutet. Zu dieser Gruppe von Handschriften, die ausnahmslos in der ersten Hälfte oder um die Mitte des 14. Jahrh. entstanden sind, gehört noch eines der seltenen Andachtsbücher[2] des Jahrh. Nr. XXXVI der Kgl. Akademie v. Wetensch. [Pergam. 20, 7×14,3, eine Spalte, grosse goth. Minusk. Auch hier gilt vom Ornament, was wir S. 12 bei der Leidener Maerlant Hs. sagten. In roher Ausführung erkennt man die bestimmte Phase der Dornblattornamentik.] Die wenigen Miniaturen (Bl. 36 David mit der Harfe, Bl. 69 die Dreifaltigkeit), ferner sehr rohe Passionsscenen und einzelne Heilige sind so provinzialen Charakters, dass man sich nicht dabei aufhalten braucht. Bemerkenswert, weil komisch gedacht, sind die zum Texte eines solchen Andachtsbuches contrastierenden, wirklich unerwartet obscoenen Drolerieen. Die Sprache ist niederländisch, ohne bestimmte Indizien für die Herkunft,[3] die niederländische «κοινή». Für die Datierung ergiebt sich ein ter-

---

[1] Sonst auch fächerförmig gespreizte Palmblätter.

[2] Vergl. S. 9. Es enthält Gebete, Psalmen und Hymnen; hierher gehört auch das von Moll S. 89 erwähnte Evangelistarium aus dem Kloster Bethlehem bei Doetichem. Eigentlich heisst es Plenarium und befindet sich nicht mehr in in der Bibliothek zu Arnhem, sondern im Depot vom Reichsarchiv daselbst. Besprochen ist es von A. Nyhoff in d. Verslagen u. Meed. der Kgl. Akademie v. Wetenschappen 1857 S. 168 und dieser Beschreibung eine Correktur zugefügt von Janssen Delprat und Moll im selben Bande. — Sehr rohe Arbeit. —

[3] Untersucht von Prof. J. Verdam Middelnederl. Geestelyke Poëzie. Separatabdruck aus den «Verslagen en Mededeelingen» der Koninkl. Akademie v. Wetenschappen. Afd. Letterkunde 4e Reeks Deel II. S. 17 ff.

minus post quem, in einem Ablass des Papstes Benedict XII. (Fol. 85), der 1342 starb. Sehr viel später braucht das Buch dem Stile nach nicht entstanden zu sein.

Ueber die bisher übliche leicht zeichnerischen Manier hinaus, führt uns eine Handschrift deren Entstehungszeit schwer genau zu fixieren ist, die aber jedenfalls später als die vorigen ausgemalt wurde. Ich setze sie um die Wende zum nächsten Jahrhundert an. Ms. XIII Kgl. Akademie v. Wetenschappen zu Amsterdam.

[Auf Pergament, 2 Spalten 23, 6×31,5 cm; 171 ff. alte Pagienierung. Bibliographisch beschrieben bei Lelong. Boekzahl der Nederl. Bybels S. 167 ff. gehörte Herrn Clignet[1] und stammt aus dem Besitze des Jacobus Barnaart zu Haarlem].

Die Miniaturen, 9 an der Zahl, behandeln in 8, frei zum betreffenden Texte, entgeschalteten Bildern die Erschaffung der Welt; das neunte ist das Titelbild zur Geschichte der Zerstörung Jerusalems (f. CXXX).

Die Genesisbilder (in stehenden Rechtecken + 7,5 × 5 cm) zeigen jedesmal Gottvater, jugendlich wie ein Christus gestaltet, mit schwarzem, geteiltem Bärtchen, grossem, scheibenförmigem Nimbus mit Kreuz. Sein Aermelgewand ist lichtblau-violett. Die Falten gradlinig und einfach, aber ohne weichen Schwung mit einem Knick unten gebrochen. In der Linken hält er die goldene Weltkugel; die Rechte ist in der sog. Segengeberde vorgestreckt. Seine Füsse sind stets vom Gewand verdeckt. In der Scenerie ist Vieles primitiv. Der Boden ist ein grüner Streifen[2] vor dem goldenen oder gemusterten Hintergrunde. Die Bäume haben dicke, kurze Stämme; die halbkugelförmigen Kronen sind dunkelgrün, die Blätter darauf gelbgrün getüpfelt.

Das Wasser erscheint einmal (am vierten Tage) nur im Schema: Von einem kleinen, in den dunkeln Boden hellblau eingemalten Kreis (die Quelle) schlängelt sich ein breiter werdendes

---

1 Der 1784 den «Spiegel historiael Rymkronyk von Jacob van Maerlant» mit J. Steenwinkel herausgab.

2 Obwohl nach oben weder wagrecht abgeschnitten, noch regelmässig gewellt, sondern nach einer Seite ansteigend oder ganz unregelmässig gebildet.

Band derselben Farbe fort.[1] Anzeichen für eine spätere Zeit sind: Auf dem sechsten Bilde ist das Wasser schon als vom Lande aus gesehenes Meer gedacht; die farbigen und goldenen Gründe reichen nicht mehr bis an den oberen Bilderrand, sondern lassen einen Streifen Blau frei. Die Wolken darin angedeutet, haben nicht mehr die Gestalt der Mäander-Linie mit runden Ecken (Kautzsch, a. a. O. S. 25); eine flachere Wellung ist eingetreten, das Weiss etwas gedämpft.[2] Freilich auf den so behandelten Himmel werden die Sterne ziemlich plump mit Gold gezeichnet (merkwürdig ist die Art, wie sich der Maler mit dem ersten Schöpfungstage abgefunden hat. Er hat nämlich dort auf jede Andeutung des Bodens verzichtet; auf lichtblauem Grunde schwebt Gottvater.) Primitive und fortgeschrittene Elemente vermischen sich also.[3] Fügt man dem hinzu, dass die Technik eine vollständige Veränderung zeigt, dass nicht mehr die lockere Pinselführung mit der dünnflüssigen Farbe, sondern ein sorgfältiges, trockener modellierendes Guache-Verfahren auftritt, die Vorzeichnung ganz verschwindet und die Fleischtöne stark mit Weiss gehöht sind,[4] dann muss man diese Handschrift als ein Bindeglied zu einer neuen Serie betrachten. Ein neuer Weg wurde eingeschlagen, der zu anderen Zielen führen sollte.

Mit wenigen Worten lässt sich sagen, was uns diese spärlichen Monumente lehren können. Eine eigene, tonangebende Kunst hat Holland im 14. Jahrhundert nicht besessen, sowie es

---

[1] Die Bildung von Quelle und Bach, wie sie z. B. in den unzähligen Romans de la Rose in Frankreich und Flandern aus der ersten Hälfte des Jahrh. stereotyp gefunden und bis zur Weiterbildung verfolgt werden kann.

[2] Die Wolken sehen aus wie die wagrechten Schaumkämme von Sturzwellen; werden sie nicht mehr aneinander gereiht, so entsteht die Stratusform.

[3] Die Stadt am Anfang der Zerstörung Jerusalems zeigt das zweite Schema vergl. Kautzsch a. a. O. S. 25 ff. Eine grellrote Ziegelmauer mit weissen Fugen schliesst den Vordergrund ab und zieht sich perspectivisch nach rechts in den Hintergrund hinein. Der König im Vordergrunde trägt die «Schecke» mit dem niederen Gürtel.

[4] Von den flandrischen und französischen Miniaturen der Zeit weicht es in diesem Punkte stark ab; ein Höhen mit Weiss, so wie es hier geschieht, kenne ich nur auf kölnischen Tafelbildern der Zeit; man vgl. z. B. Nr. 213 des Wallr. Richartz Mus. «Eine Episode aus dem Leben der hl. Ursula.

die Hauptanregung auf litterarischem Gebiete einem Flämen[1] verdankt; mögen auch die zeichnenden Künste von Süden aus zuerst genährt worden sein. Mit dem Machtworte „rohe Nachbildung“ [2] allein, kann man freilich die trotz aller Stammverwandtschaft deutlich heraustretende Eigenart der nordniederländischen Kunst, nicht erklären. Den engeren Verkehr mit Köln, wie ihn der Rhein ermöglichte, schliesslich aber doch auch einen Begabungsunterschied muss man hier als ursächlich annehmen. In der Anordnung, sowie in allem Aeusserlichen sind Aehnlichkeiten leicht nachzuweisen. Dieselben Stoffe sind es ja, die gleichzeitig von benachbarten Völkern verwertet werden.

Wie das Ornament dem Formenschatze des Auslandes entnommen war, haben wir gesehen; aber noch mehr kann man meines Erachtens aus dem Wenigen, was uns erhalten ist, schliessen. Der Sinn für das ornamentale Element war im Norden kaum entwickelt. Nirgends wird ausgiebig Gebrauch davon gemacht; höchstens ein einziges Blatt eines Buches wird, weil es so im Auslande üblich war, damit ausgestattet. Die Zeichnung aber ist dann so salopp, dass sie der Pflege, welche man den Prachthandschriften im Uebrigen angedeihen liess, keineswegs angemessen erscheint.

---

1 Wenn Maerlant auch lange in Zeeland war, so verleugnet er doch seine engere Heimat nicht. Vgl. Jan te Winkel a. a. O. S. 316.

2 Vergleicht man den grossen Leidener Christoph mit einer Miniatur v. Beauneveu. (Man siehe Abbild. bei Dehaisnes l'histoire de l'art chret. en Flandre l'artois et le Hainaut) so kann nur von einem Unterschiede im Stilprinzip, nicht eigentlich in der Qualität die Rede sein. Man vergleiche auch das für flämische Art höchst charakteristische Dedicationsbild aus der für Karl V. von Frankreich gemalten Bibel des Museums Meerm. Westrh. (Abbild. im Tweem. Tydschr. voor Versieringskunst.

II. KAPITEL.

Das fünfzehnte Jahrhundert. Allgemeine Uebersicht.

Die Macht und der Reichtum der noch zu Anfang des 14. Jahrhunderts aufstrebenden Emporien Brügge, Ypern und Gent war gesunken, Schon um 1400 standen die Hallen leer.[1] Gent behauptet sich noch, aber das Schwergewicht fiel auf Antwerpen und die nördlichen Städte. Die Kunst freilich ging dort erst jetzt ihrer Blüte entgegen; wie häufig folgte sie der materiellen Wohlfahrt erst dann, als deren lebendige Quellen versiegt waren.

Nicht der Handel mit England, sondern hauptsächlich die kommerziellen Beziehungen zu den Ostseestädten hatten Holland Vorteile gebracht. Die Südersee-Städte entwickelten sich und eroberten im Hansabunde einen ersten Platz. Schon 1438 konnte die Regierung erklären, Holland und Zeeland seien „geheelic gefondeert op coopmanscippe".[2] Dieser Kaufmannschaft aber konnte noch keine einheimische grosse Kunst Glanz verleihen und als Johann von Bayern seinen Hof im Haag mit ungekanntem Prunke einrichtete, musste Jan v. Eyck aus Flandern herüber kommen. Eine neue Litteratur, derer sich die illustrativen Künste bemächtigt hätten, ist nicht zu verzeichnen. Maerlant und seine Nachfolger waren veraltete Lektüre geworden; die moderne Ausstattungskunst bethätigte sich nicht mehr daran. Was freilich blieb, war der Kirchenbedarf. Gebetbücher und Vulgat-Abschriften, Mess- und Ritual-Bücher [3] wurden nach wie vor ausgemalt und fanden Käufer. Die Horarien, vom Anfang des 15. Jahrhunderts im Norden eingebürgert, wurden mit einer besonderen Klasse der Bibelhandschriften, den Historienbibeln, zum Hauptbestande des Büchermarktes. An der letzten Gattung vor Allem sollten die

[1] Vgl. Blok, Gesch. d. Nederl. V. II. 29 ff.
[2] Blok. II, Bl. 490.
[3] Die theologischen Schriften von den Brüdern der «Vita communis» verfasst, erhielten selten bildlichen Schmuck; nur ihre für den Kult bestimmten Bücher wurden verziert.

Miniaturmaler ihre Kräfte erproben und üben. Zu einer solchen Pracht wie in Flandern freilich sich zu entfalten, erbot sich in Holland auch in der nächsten Zukunft diesem Kunstzweige keine Gelegenheit. Die Bedingungen zur individuellen Kunst-Produktion wie sie grosse Mäcene und reiche, lang gefestigte Fürstenhöfe schaffen können, fehlten noch immer. Kein verfeinerter Geschmack des grösseren Publikums begünstigte vorerst die Existenz einer vorzüglichen Mittelware. Die Burgunder, mehr und mehr ihre Macht nach Norden ausbreitend, wirkten nicht fördernd. Ihre eigentliche Residenz blieb im Süden; die nördlichen Ortschaften „mit ihren engen, ungepflasterten Gassen ihren Häuschen, die grösstenteils noch mit Schilf und Stroh gedeckt waren, ihren Grachten und schlechten Holzbrücken“ [1] wirkten auf die verwöhnten Fürsten nicht einladend. Die bescheidenen Ansätze aber, es den Nachbarn gleich zu thun, welche sich namentlich in dem Schmucke der oben genannten Bücher offenbaren, sollen im Folgenden betrachtet werden. Einige Bemerkungen über das, fast sämtlichen Erzeugnissen Gemeinsame, das Ornament, mögen vorausgehen.

Ornamentales.

Keine eigentümlich-holländische Abart der Zierformen liess sich im Laufe des 14. Jahrhunderts konstatieren. Eine bestimmte Phase des weit verbreiteten s. g. Dornblatts wurde bevorzugt. Keinerlei Ansätze zu Neuem gab es, nur der geringer ausgebildete Sinn für ornamentale Zeichnung machte sich geltend; dieser war es, der ein von französischen und flandrischen Erzeugnissen etwas abweichendes Aussehen der Randeinfassungen bedingte. Für die Folgezeit steht es insoferne anders, dass unter den verschiedenen herrschenden Systemen eines nur in Holland und dem niederrheinischen Nachbarlande zu einer durchgebildet charakteristischen Gestaltung gelangte. Es wurde die erste Hauptgattung der holländischen Ornamentik im 15. Jahrhundert.

Versuchen wir, uns Entstehung, Wesen und Schicksale dieses Systems kurz vorzuführen.

---

[1] Galland a. a. O. S. 9.

Die Form der Elemente, woraus es sich zusammensetzt, wird durch deren Genesis am leichtesten erklärt. In jenem einfachsten kleinen Schnörkel der offenen Schleife, welche durch einmaliges Hin- und Herbewegen der zeichnenden Feder entsteht, glaube ich die Urform zum besagten System sehen zu müssen.

Schon früher finden sich diese Schleifchen aneinander gereiht als Füllung verwendet. Ein deutliches, wohl noch aus dem 14. Jahrhundert stammendes Beispiel haben wir an dem Rahmen einer Miniatur (David mit der Harfe) in einem Gebetbuche der Haager Bibliothek;[1] ein ebensolches aus viel späterer Zeit giebt uns das nur flüchtig ausgeführte erste Blatt aus einer Bibel derselben Bibliothek.[2] Hier sehen wir die kleinen Federstriche an Stellen, wo sich sonst kolbenförmige Blättchen zeigen, welche eben durch farbiges Ausfüllen der Schleifchen entstehen. Diese meistens grünen Blättchen gesellen sich einer mit der Feder gezogenen Spirale oder Wellenlinie zu, füllen den Raum zwischen den Windungen aus. Die Linie erhält so den Aspect einer kalligraphisch behandelten Ranke. Diese Hauptteile des Ornaments verbinden sich nun bald mit einigen Elementen aus der s. g. Dornblattornamentik. Goldene, dreigeteilte Blätter bilden die Abschlüsse der Spiralen und Rankenlinien.[3] Auch mit Teilen aus anderen Systemen vereinigen sie sich. So erscheint der Typus auf einem Blatt aus einer Utrechter Hs.,[4] sich wo am Abschluss des Hauptzweiges eine Knospe entfaltet, welche einer zweiten Gattung von Ornamentformen angehört. Sorgfältiger behandelt ist es in der, mit älteren Elementen vermischten Randleiste eines noch in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Holland entstandenen Gebetbuches.[5]

Kleine Ranken, dieser Gruppe angehörend, finden sich ebenso wie schon im 14. Jahrhundert die Dornblattzweige in Frankreich,

---

1 Nr. 133 E 19.
2 Hs. Y. 402. Taf. IX.
3 In dieser fertigen Gestalt verweise ich als bestes Beispiel auf Abbild., Taf. VIII.
4 Brüssel, Bibl. de Bourg. Ms. 8929. — 31. Bl. 156; (der Codex stammt aus einem Karthäuserkloster in Utrecht).
5 Ebenfalls in Brüssel, Bibl. d. Bourg. Ms. 21696 vergleiche Abbildung (S. 22).

häufig an den Ecken der Bilderrahmen, oder wachsen auch aus der Mitte der Seiten heraus. Beispiele: zuerst im Gebetbuch der

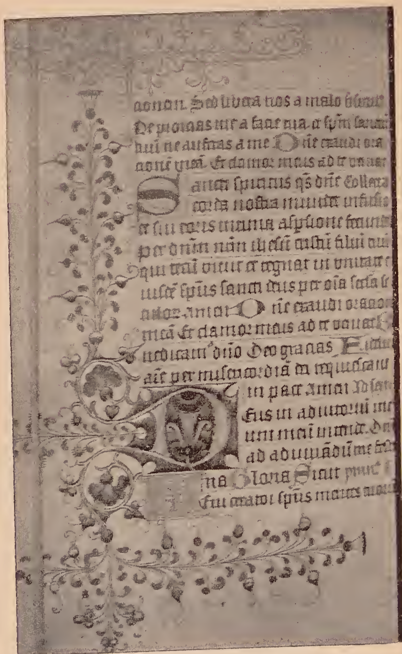


Abb. 1. Hs. der Bibl. Royale in Brüssel.

Maria von Gelder[1] in völliger Ausbildung, sehr schöne Specimina, an einigen Miniaturen einer holländischen Bibel in München[2] und

1 Kgl. Bibliothek zu Berlin, Ms. germ. quart. 42.
2 C. Gm. 1102 Abb. 5 S. 51.

in einem vorzüglich ausgestatteten Gebetbuch im Haag.[1] Die Rankenschnörkel sind hier überall schwungvoll hingeschrieben, die Blättchen olivengrün koloriert.

Ausserhalb Holland trifft man den betrachteten Typus in Frankreich, soweit ich dies ermitteln konnte, nicht, in Flandern sehr selten; häufig dahingegen am Niederrhein und in Westphalen. Als Beleg hiefür citiere ich nur das Missale der Paulinischen Bibliothek zu Münster.[2] Mühelos könnte man vom ersten Drittel des 15. Jahrhunderts an aus den genannten Gebieten eine ganze Reihe dieser Gattung angehöriger Handschriften aufstellen, jedoch reichen für unseren Zweck die angeführten Beispiele aus. Wo man die Art über die Mitte des Saekulum hinaus verfolgt, findet man allmählich verschlimmernde Rohheit und dilletantenhafte Ausführung. Nach der siebziger Jahren scheint sie selten zu werden, wenigstens wüsste ich dann keine Belege mehr anzuführen. Für das Verhältnis zum Auslande interessant ist noch, dass wir sie mit etlichen anderen italienischen, flandrischen und französischen Systemen zusammen in dem merkwürdigen s. g. Musterbuche für Miniaturmaler, welches die Münchener Staatsbibliothek bewahrt, vertreten finden.[3] Der Fall ist wichtig, weil in diesem s. g. Musterbuche alles Mögliche zusammengetragen ist als gleichberechtigt und wert zu verwenden. Das Heftchen (26 Bl. Perg.) entstand nach späteren Inschriften, wohl örtlich und zeitlich in der Nähe des Grafen Eberhard V. von Württemberg, welcher seit 1495 regierte. Wir haben also ein Dokument in Händen für den Weg, dem entlang solche Ornamentsysteme zur Verbreitung gelangten und zugleich den Spezialbeleg für die Absicht des Illuministen, auch diesen fremden Typus gelegentlich in seinem Lande anzubringen.

---

1 Museum Meerm. Westhr. 12. 8⁰.

2 Nr. 347 d. Staenderschen Catalogs, welches in der Miniatur viel nach Köln hinweisende Züge hat. Bespr. von Nordhoff. «Die Kunstgeschichtl. Bezieh. d. Rheinl. und Westfalen.» In der Zeitschrift für Altertümerfreunde des Niederrh. S. 85 ff. Anmerkung 23. — Lichtdrucke nach einschlägigen westfälischen Exemplaren in «Die Kunstdenkmale im Kreise Lüdinghausen» 1893. S. 66.

3 Cod. iconogr. 420. cml. 45 vor allem Bl. 10 u. 20, vgl. auch Wattenbach, Schriftwesen u. s. w. S. 368.

Eine andere Frage bleibt, ist diese Schmuckfassung in Holland entstanden oder dorthin importiert als etwas Fertiges. Ich glaube, man kann dies, nachdem sich weder in Frankreich noch in Flandern bedeutendere Gruppen von Handschriften herausschälen, wo dieselbe früher als bei den von uns erwähnten ersten Beispielen in Anwendung kommt, zu Gunsten von Holland entscheiden. In Frankreich umspinnen die goldenen Spitzblättchen und das Dornblatt die Textspalten.[1] Flandern geht früh eigene Wege. Deutschland zeigt einerseits Einfluss von Frankreich, andererseits kultiviert es einen besonderen Typus, auf den wir zurückkommen werden. Wo sich die besprochenen grünen Blättchen zeigen, da sind sie aller Wahrscheinlichkeit nach eben von Holland aus importiert. Nur in England fand ich wenigstens gleichzeitig Beispiele dieses Systems, dort in Vereinigung mit der englischen Variante des Dornblattes (dem sogen. pine-apple stile).[2] Freilich beweist dies nicht, dass die holländischen Illuministen von dorther ihre Grundform bezogen, auf die Möglichkeit aber sei hingewiesen.[3]

Schliesslich ist ja sicher die Grundidee des Systems keine andere, als die der Dornblattornamentik; es ist eben nur ein billigeres Surrogat für die reiche Goldfüllung der Ränder. Das teure Gold würde in Holland, wo fördernde Maecene fehlten, nicht bezahlt. Die Raumfüllung mit goldenen und farbigen Punkten ist ein in den meisten Systemen wiederkehrendes Princip, welches nicht verschwand, bevor die am Ende des 15. Jahrhunderts üblich gewordene Goldgrundierung an die Stelle trat.

Der Bequemlichkeit halber nennen wir diesen Typus A.

---

1 Der Ornamentstypus, welcher im Goldflitter der «heures du duc de berry» gipfelt, wiederholt sich ja roher und schlechter in der Mehrzahl der französischen Hss., bis, aus den wechselseitigen Einflüssen mit Flandern vielleicht, dann ein zweiter Stil in der französischen Hs. ornamentik hervorgeht.

2 Vgl. Palaeographical Society Series II Taf. 201, 251.

3 Beziehungen zwischen Holland und England nachzuweisen, dürfte nicht schwer halten, wenn man sich überlegt, wie rege der Schiffsverkehr war. Für wichtiger als diese Fischerbeziehungen müssen solche immerhin auf einen bestehenden Contact hindeutende Vorgänge wie die Vermählung der Gräfin Jakobaea mit Humphrey von Glocester angesehen werden. Hauptsächlich aber sind für das 14. Jahrhundert die Beziehungen der Höfe eng. Wilhelm III. und Wilhelm IV. unterhielten regen Verkehr. Vgl. Block II, 72.

Auf ganz verschiedenen Principien beruht eine zweite Hauptabteilung des Handschriftenschmuckes. Ich habe das Zierleistenmotiv im Sinne, welches von Rudolf Kautzsch kurz als aus „phantastischen Knospen, Blumenkelchen und Zapfen“ zusammengesetzt, charakterisiert wird.[1]

Hier können wir vorwegnehmen, dass es in Holland nicht zuerst entstanden ist.[2] Kautzsch nennt an der citierten Stelle Frankreich als Stammland, jedoch auch nur vermutungsweise; dabei werden wir uns vorläufig wohl beruhigen müssen.[3] Für unsere Zwecke fällt der ursprüngliche Entstehungsort weniger ins Gewicht. (Ich konnte in den nördlichen Niederlanden vor dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts diesen Typus nicht feststellen. Zu dieser Zeit aber findet er sich in ganz Deutschland schon, in Flandern kam er eigentlich nie recht zur Entfaltung; es bleiben nur für die Annahme eines Importes vom Rheine her schwerwiegende Gründe.) Mit den Fragen nach seinen Grundformen, wann und wo er in Holland zuerst nachweisbar ist und wie lange er sich dort erhält, werden wir uns zu beschäftigen haben.

Das Grundmotiv ist die Verbindung des, schon gleichzeitig mit Typus A zu beobachtenden, Distel-Akantusblattes mit einem als Wellenlinie oder Spiralranke gebogenen Stengel. Um einige Grade weiter als A ist diese Fassung B von der kalligraphischen Auffassung der Ranke entfernt. Die dünne Stengellinie, die letzte Reminiscenz an die zeichnende Feder ist verschwunden. Mit bewusstem naturalistischem Bestreben aber hat diese Bildung wenig zu thun. Nicht auf Nachahmung in der Natur vorkommender Gebilde wird hier abgezielt, sondern es sollen phantastische Formen sich den Gesetzen der Symetrie und Eurythmie fügen; sie gewinnen dabei das Körperliche der wirklichen Erscheinungswelt. Die

---

[1] Kautzsch, Einl. Erörter. u. s. f. S. 49.

[2] Die Grundelemente zu diesen Zierformen hat das Mittelalter ja überhaupt nicht erfunden. Wir haben hier immer noch mit den traditionellen Blütenkolben (der Nachtschattenblüte ähnlich) zu thun, welche sich schon in römischer Zeit ganz in dasselbe System eingefügt nachweisen lassen. Vgl. Riegl, Stilfragen, Fig. 130 S. 250.

[3] Auffallend ist nur, dass sich, wenn dort entstanden, der Typus gerade in Frankreich nicht ausgebildet zu haben scheint. Diese Ausbildung wird doch wohl in Böhmen gesucht werden müssen.

logische Konsequenz der stets wachsenden Fähigkeit, Erscheinungen naturwahr wiederzugeben, war freilich, dass der Sinn für rein ornamentale Gebilde sich gegen Ende des Jahrhunderts in den Niederlanden zeitweilig ganz verlor. Im Typus B aber kann man wohl den Abschluss einer früheren Epoche, nicht die Vorstufe zu einer bewusst angestrebten neuen sehen. Man verzeihe mir diesen Exkurs, es schien mir nötig, so kurz als Möglich das Verhältnis, worin diese Ornamentsphase einer naturalistischen gegenübersteht, zu präcisieren.

Was nun die Zeit des Vorkommens anbelangt, so können, wie gesagt, getrennte Bestandteile schon in den ersten Dezenien des 15. Jahrhunderts beobachtet werden. Fertig erscheint uns Typus B zum erstenmale in dem Pontificale der Utrechter Universitätsbibl.,[1] welches durch die wohl richtige Coniectur von Moll[2] um das Jubeljahr 1450 anzusetzen ist.[3]

Nach der Mitte des Jahrhunderts müssen wir bis zum nächst datierten Beispiel dieses Stiles einen Zeitraum von mehr als 10 Jahren übergehen. (Künftige Funde werden den Zwischenraum mit Belegen ausfüllen können; die Sache bleibt dadurch im Wesentlichen unverändert.) An diese Stelle kommt dann eine sechsbändige Vulgata der Universitätsbibliothek in Utrecht,[4] welche zwischen 1464 und 1476 entstanden ist, und da die verschiedenen Teile starke Unterschiede im Schmucke zeigen, wohl jeweils nach Fertigstellung eines Bandes ausgemalt wurde. Die

---

1 Universitätsbibl. Catal. von Tiele Nr. 400. Leider war das am meisten charakteristische Blatt, weil stark verwischt, schwer zu photographieren.

2 Er schliesst die Datierung aus den Ereignissen, welche sich in den Randleistungen von Bl. 16 verso. abspielen. Der Codex gehörte später S. Maria in Utrecht, dass er in Utrecht ausgemalt wurde, ist damit nicht bewiesen.

3 Es zeigen sich in diesem Codex auch andere Elemente. Man vgl. die Beschreibung und nicht gerade charakteristischen Abbildungen bei Moll in Taurel's Chr. K. S. 96 ff.; die Gründe, welche Moll anführt, um die holländische Provenienz zu beweisen, sind nicht stichhaltig; freilich habe ich keine Veranlassung, das Buch für importiert zu halten.

4 Catalog Dr. Tiele Ms. 31 Perg. 54.2×38.2 cm.; Spalten, nicht paginiert, grosse gotische Minuskelschrift. Die Handschrift ist schlecht erhalten, ganze Ränder, die meisten miniirten Initialen sind herausgeschnitten.

Hs. bietet den ausserordentlichen Vorteil, erstens datiert, zweitens lokal gesichert zu sein, indem nämlich der Kolophon eines jeden Bandes in gleichzeitiger Schrift uns lehrt, dass sie hergestellt wurde. „In domo que vocatur domus clericor vel fratru zwollis.“ (Im ersten Band ist hinzugefügt, „anno domini millesimo sexagesimo qrto in pfesto sce katherie.“)

Ausser mancherlei Varianten von anderen Systemen geringerer Bedeutung in den verschiedenen Bänden findet sich unser Typus hauptsächlich in dem leider, seiner guten Ausführung halber, stark beschädigten Band II. Dieser ist auf 1467 „circa festu beate agnetis . . .“ datiert. Auf dem trefflich erhaltenen Blatte 1 wachsen die oben besprochenen Gebilde aus der Initiale heraus.

Der Pergamentgrund zwischen den Biegungen der Stengel und den Blütenkolben sichtbar, ist mit Goldknöpfchen (rund und kolbenförmig) als „jeu de fond“ belebt; nach unten hin offenbart sich hier schon eine Mischung mit ornamental angeordneter, aber naturalistisch gebildeter Akelei. (Dieselbe Verbindung wie sie in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts auch in Oberdeutschland auftritt.)[1] Bei den verschiedenen Typen, welche sich sonst noch in den anderen Bänden zeigen, bleibt aber doch B der führende; von den übrigen sei nur bemerkt, dass sie in niederdeutschen Handschriften häufig, in den meisten holländischen aber gar nicht zu finden sind. Typus A kommt in dieser Bibel nicht vor.

Diesem Codex ornamental am nächsten steht ein Gebetbuch der Kgl. Bibliothek des Haag.[2] Auf dem ersten Vorsetzblatte lesen wir: „hoert toe sinte . . . gelegen binnen zwolle ende is onder die bewaringhe zusters . . . buerbancks en het is ghescreven van oeren leven broter wonende toe alberghen in die Twente van Sinte aug . . .“

Leicht erkennt man denselben Typus. Ich möchte nur

---

[1] Man vergleiche das Randornament aus dem Tegernsee Missale v. 1460 der Münchener Hofbibliothek. Abgebildet bei dem Aufsatze von Berth. Riehl in der Zeitschrift des Münchener Kunstgewerbevereins, Jahrg. 46 Heft 4, S. 30.

[2] Ms. 133 F. 6. Leider genügte meine Aufnahme nur zur Reproduction eines kleinen Ausschnittes. Abbild. 20. S. 92.

kurz darauf hinweisen, dass in beiden besprochenen Büchern auch die Farben, licht und blass, grosse Verwandtschaft aufweisen und dass beide in Klöstern entstanden sind, welche der Windesheimer Congregation angehören. Auf diesen Umstand näher einzugehen, muss ich mir für ein weiteres Kapitel vorbehalten. Von sonstigen Beispielen dieses Typus der Ornamentik muss ich hier auf die eine Bibel [1] in Wien verweisen, die vielleicht noch der ersten Hälfte des Jahrhunderts angehört. Das System findet sich eben dort an etlichen Stellen in Varianten und zahlreichen Abwandlungen aber ausgezeichneter Linienführung.

Zum Schlusse erwähne ich noch ein reiches Gebetbuch in München,[2] welches der Prinzessin Sybilla v. Cleve gehört hat [3] und sicher erst im Anfang des 16. Jahrhunderts gemalt sein muss. Unser System zeigt sich vor allem Bl. 14; Bl. 29; hier findet sich auch, was bei den reicher ausgestatteten Büchern dieser Gruppe oft der Fall ist, die Verzierung mit den parallel von den Initialen aus nach beiden Seiten hin geschwungenen goldenen Stengeln, an deren Spitzen sich Blumen in naturalistischer Farbengebung befinden.[4] Die Blumen bleiben aber ornamental angeordnet und sind auch nicht mit einem Schlagschatten vom Grunde abgehoben, wie dies in Frankreich schon in dem übrigens streng symetrisch gehaltenen Schmuck des Gebetbuches von René II. (Bibl. nat. Lat. 10532) der Fall ist.[5]

Weitere Beispiele würden wiederum nur ergänzenden Wert haben; wir sehen davon ab und resumieren. Typus B zeigt sich in den nördlichen Niederlanden in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zuerst (selten, Wiener Bibel); behauptet sich aber bis in das folgende vereinzelt und bildet eine zusammenhängende Gruppe, in den östlichen Niederlanden, (Zwolle und Albergen).

---

1 Wien, Hofbibliothek 2771—2772. Die Grundidee bleibt gleich; nur ist sie hier reicher entfaltet.

2 Staatsbibliothek Cod. Gm. 84 Cim. 170; Pergam. 372 ff. 3 blanco; im niederrheinischen Dialekt; manches spricht für eine Entstehung in Cleve. Darüber siehe unter S. 96 ff. Abbild. 21 u. 22. S. 95.

3 Tochter Johann III. von Cleve, vermählte sich 1527 mit dem Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen.

4 So schon früher in dem schönen Brevier Nr. 70 der grossherzogl. Bibl. in Darmstadt.

5 Woltm. und Woerm. II, 83.

Wir kommen so zum dritten Typus C, welcher m. A. n. einen Umschwung in den Einflüssen, welchen Holland offen stand, bekundet. Einer Entstehungsgeschichte, sowie peinlich genauer Beschreibungen, bedarf es hier nicht. Es handelt sich um eines der bekanntesten Systeme. In Werken wie Noël Humphrey, Tymms und Wyatt, in Westwoods Paleographia sacra Pictoria, Labitte, Middleton u. a. ist es zur Genüge abgebildet.

Nur die Hauptdifferenzen mit B wollen wir beleuchten. Die Symetrie oder doch wenigstens die Responsion ist hier aufgegeben. Die viel verzweigte Distelranke, welche die Formen jenes in der Spätgothik in allen Kunstzweigen wuchernden Motivs angenommen hat, das bald Kriechwerk, bald stilisiertes Laub genannt wird, geht ohne äussere Begründung von einem Eck des zu verzierenden Blattes aus und verästelt sich um die Bilderrahmen der Bücher. Die unsymetrische Anordnung fällt zunächst auf; dann aber muss bemerkt werden, dass von nun an wirklich selbständige naturalistische Elemente sich mit den stilisierten verflechten. Die Blumen und Blattzweige in natürlichen Farben sind nicht mehr dem substanziellen Teile der Ornamentranke untergeordnet, sondern es verbinden sich beide Gattungen ebenbürtig. Die Drôleries werden zwischen dem Geästel immer häufiger.[1] Das Ganze hat den Charakter des in Frankreich und Flandern früher nachweisbaren (gegen die 20iger Jahre) dort schon völlig ausgebildeten Randleistensystems, welches auf die Dornblattverzierung folgend, der späteren sogen. burgundischen Weise (den auf Goldgrund ohne ornamentale Anordnung gestreuten Blüten) vorangeht; kurz eine fremde Mode ist fertig herüber genommen, wird beibehalten und fortgeführt, bis auch die darauf folgende, ebenso eingedrungen, adoptiert wurde. Sie ist in Holland an zahlreichen Beispielen durch die ganze zweite Hälfte des Jahrhunderts zu verfolgen. Wir werden später sehen, dass es beim Ornament nicht blieb; die ganze Formenwelt der künstlerisch und politisch überlegenen burgundischen Länder findet sich nach 1450 im Norden in roher Kopie. Dieser Typus C wird

---

[1] Vgl. für den Uebergang das um die Mitte des Jahrhunderts zu datierende Gebetbuch der Kgl. Bibl. des Haag AA. 187. Vgl. ferner Abb. 19. S. 88.

in holländischen Handschriften, zum ersten Male in grösserer Verbreitung, nachweisbar in der Produktion eines einzigen leicht kenntlichen Zeichners, den wir später des Näheren besprechen wollen. Nach stilistischen und kostümlichen Merkmalen kann man sich seine Thätigkeit nicht früher denken als um die Mitte des Jahrhunderts. Da die Typen A, B, C, alle auf kürzere oder längere Zeit nebeneinander vorkommen, ist ein Mischtypus besonders bei rohen Exemplaren selbstredend zu verzeichnen. Den Beleg für C und A giebt ein Horar von 1464 oder 1465,[1] während im obengenannten Utrechter Pontificalbuch B, und C, nebeneinander vertreten sind. Gute Beispiele für die spätere Ausgestaltung von C geben die Horarien AA. 155 und AA. 127 der Kgl. Bibl. des Haag ab, aus dem Ende des Jahrhunderts, worin zum Teil auch schon jene in farbigen Rauten und Dreiecken ausgeführten Gründe erscheinen, welche in Flandern und Frankreich als die direkten Vorstufen zu dem des öfteren genannten malerischen Goldgrunde, mit aufgestreuten Blumen, anzusehen waren.

Zur allgemeinen Orientierung können diese Typen genügen, Varianten und vollständige Entartungen zu besprechen würde zu weit führen. Es sei zum Schlusse nur noch einmal betont, dass sich Typus B hauptsächlich in den holländischen Drucken des 15. Jahrhunderts erhalten hat, worauf auch Kautzsch schon hinwies.[2]

III. KAPITEL.

Bibel-Handschriften des 15. Jahrhunderts.

Chronologisch eröffnet im 15. Jahrhundert eine Handschrift der Brüsseler Bibliothek[3] die Reihe. Eine grosse holländische Bibel in zwei Bänden, die Notiz enthaltend: „Anno Dmi. Millesimo quadringentesimo tercio feria qr̄ta in

1 München, Staatsbibliothek C. Gm. 103 c. c. pict. 123.
2 Erörterungen etc. S. 49.
3 Bibliotheque royale Ms. 204—205 gr. Folio.

die cinerū hec biblia est finita in quatuor volumibš . . . . p. manus henrici de Arnhem . . . .“ Zweimal im Codex in gleichzeitiger Schrift erwähnt „Pertinet ad Carthusienses pp. Traiectu“. Der Schmuck des in grosser prächtiger Minuskel geschriebenen Buches besteht nur in den sehr grossen, ornamental verzierten Initialen (ein J von 34,2 cm Höhe). Auf dem blau und goldenen Grund der Buchstabenkörper schlingen sich weisse Epheuranken, die Contours der Buchstaben sind von den üblichen blau und rot alternierenden Federschnörkeln umsponnen; ihre Enden schliessen mit einem goldenen Dornblatt ab.

In diesem Utrechter Klostererzeugnis herrscht demnach die ornamentale Tradition der vorhergehenden Periode, ein so prächtiges Exemplar, wie diese Bibel erhält noch keinen neuen bildlichen Schmuck.

In 1415 freilich wurde das berühmte Gebetbuch der Maria von Gelder [1] geschrieben, welches sich nicht als holländische Handschrift besprechen lässt. Der Stil der Bilder ist, wie schon Schnaase bemerkte, im Zusammenhang mit kölnischen Hauptwerken der Uebergangszeit am besten zu verstehen; die Eigentümlichkeiten der Sprache aber weisen in die Kölnische Gegend. Eigentlich „holländisch“ hat „Bruder Helmich“ nicht verstanden [2] und die Wichtigkeit, hier das sichere Werk eines Arnheimer Klosters [3] zu haben, wird dadurch beträchtlich verringert. Eine andere Handschrift, dem Stil nach den beiden ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts zufallend, eine Apocalypse in Paris, von meisterhafter Zeichnung und hervorragend satter Farbengebung, giebt bezüglich ihrer Herkunft, bei Mangel an sicheren äusseren Kennzeichen zwar mancherlei Rätsel auf, kann aber da sie bisher immer „holländisch“

---

[1] Vgl. S. 22 Anm. 1. Litteratur Woltm. W. I, S. 372 Schnaase VI 408. Moll im nederl. Kunstbode v. 30. März 1874. Nr. 3 Bl. 9 Waagen im D. Kunstblatt 1850. S. 307. Zuletzt. Kautzsch, die Kölner Bibel Seite 49 u. S. 38.

[2] Vgl. namentl. hiezu Kautzsch a. a. O. S. 38.

[3] Marienborn, in den Kreis der Windesheimer Congregation gehörend. Das Gebetbuch der Maria von Gelder auch erwähnt bei Acquoy. «Het klooster te W.» II, S. 245.

genannt wurde, hier nicht unbesprochen bleiben.[1] Die Bezeichnung „holländisch“ beruht überall nur auf die sprachliche Fassung des Textes in der man holländische Eigentümlichkeiten zu erkennen glaubte. Diese Voraussetzung muss aber als irrtümlich fallen gelassen werden, denn wie mir Prof. Verdam aus Leiden so gütig war mitzuteilen, besitzt der Dialekt vielmehr alle Eigenarten des Westflämischen.[2]

Nun bleibt freilich die Frage offen, ob denn Maler und Schreiber Landsleute waren, jedenfalls aber ist die Bezeichnung „holländisch“ vorläufig unstatthaft, und wird dies für den Text auch bleiben. Für die Bilder könnte man nur dann wieder daran halten, wenn sich zwischen diesen und anderen besser als „holländisch“ beglaubigten Werken enge Beziehungen ergeben würden. Solches Beweismaterial habe ich aber nicht beibringen können, und zwar ebensowenig für Flandern wie für die nördlichen Niederlande.

Aus dem Rahmen der flämischen Kunst dieser Zeit fallen die Miniaturen gänzlich heraus. Die dunkelbunte Farbenstimmung die häufig grell und schroff wirkt, das bis zur Uebertreibung starke Betonen der Licht- und Schattenwirkung durch starkes, oft ganz unvermitteltes Höhen mit Weiss. Diesen derben Naturalismus in den Gestalten und Gesichtern mit den übermässig gewölbten Stirnen dürfte man in Flandern um 1400[3] lange vergeblich

---

1 Bibl. nat. fond. néerlandais. Catal. Huet n° 3 als «holländische Apokalypse». Ebenso bei Waagen. Kunstw. und Künstler in Paris III, Seite 341. Aus diesen Quellen führt sie Frimmel an. (Die Apokalypse in der Bilderhs. des Mittelalters S. 68. Anm.) «Pergam. Codex mit 23 Vollbildern. 29,2×19.7 cm. je den Text auf der gegenüberliegenden Seite begleitend. 25 ff. Die Schrift ist eine gothische Minuskel im Charakter des 14. Jahrhunderts. Der Ornamentschmuck auf den Textblättern ist eine sehr freie Variante zum Dornblatt, in mangelhafter Ausführung.»

2 Das Vorkommen von «ou statt oe» in «bouc, gheroupen» etc. Worte wie «bespeersen» statt «besproeien», «dievel» statt «duivel».

3 Schon bei Waagen findet sich diese wohl richtige Datierung. Die Kostüme der weltlichen Personen gehören dem ausgehenden vierzehnten Jahrhundert an. Aber hauptsächlich die immer noch primitive Ausbildung der Landschaft und der völlige Mangel an Luftperspective macht es möglich die Entstehungszeit hinunter zu rücken. Man muss doch annehmen das einem so hervorragenden Künstler alle technischen Errungenschaften seiner Zeit zu Gebote standen. Da kommen eben spätestens nur noch die allerersten Jahre des 15. Jahrhunderts in Betracht.

suchen. Ueber diese Eigentümlichkeiten der Farbe (das fahle Grün etc.) sind Waagens Bemerkungen ganz zutreffend und es erscheint durchaus verständlich, dass er bei der Behandlung einer holländischen Bibel der Hofbibliothek in Wien (die Vorn. Kdm. in Wien. II 1867, S. 49) auf die wir in anderem Zusammenhange näher eingehen wollen (vergl. S. 56 ff.) auf die Verwandtschaft mit der Pariser Hs. anspielt. Was er von der landschaftlichen Auffassung der Bilder sagt, gilt aber eigentlich nur von dem ersten Blatt, wo wirklich eine grössere Liebe für das Landschaftliche (entlaubte Bäume, gut beobachtete Schilfrohre etc.) bemerkbar ist. Im Uebrigen ist die Landschaft doch sehr untergeordnet. Die Verhältnisse sind vernachlässigt und Spuren der alten schematischen Auffassung in den vielfach noch in der Krausenform gebildeten Wolken,[1] den regelmässig einspringenden Felsklüften deutlich bemerkbar. Dass die Figuren im Verhältnis zu den Bildern klein sind, ist aus dem Bedürfnisse nach ausführlicher Illustration zu erklären, aus Waagens Urteil aber könnte leicht die falsche Anschauung entstehen, als wäre das Figurale nachlässig behandelt. Nichts wäre verkehrter. Die Hauptbegabung des Malers, der uns als eine für diese Zeit erstaunlich selbständige Persönlichkeit entgegentritt, liegt gerade in der Darstellung des Menschen. Gestus, Gesichtszüge, Aeusserlichkeit erfasst er mit überraschender Schärfe. Es sei nur auf das Minenspiel der andächtigen und zerknirschten Zuhörerschaft bei Johannes Predigt auf dem ersten Blatte (Taf. III) hingewiesen. Auf die ausdrucksvolle Geberde seiner Hände, auf die der Taufe harrenden Sünder vor dem zweiten Kirchenthor. Man beachte ferner, wie lebendig die kleinen Scenen wiedergegeben sind, wie das Abstossen des Kahnes von der Insel Patmos (Taf. IV) durch den trefflich charakterisierten Schiffer. Der Künstler gehörte nicht zu der grossen Schar seiner Fachgenossen dieser

---

1 Wo diese Gestalt der Wolken vorkommt, haben, wir es zwar fast regelmässig mit dem zweiten an der Handschrift betheiligten Maler zu thun. Der erste weit bedeutendere Künstler bildet die Wolken so wie in unserer Abbild. Taf. V. ersichtlich. Aehnliche Wolkenbildung fanden bisher in einer Amsterdamer Maerlant-Hs. vgl. S. 17. Mit dieser hat die Apokalypse manche Aehnlichkeiten in technischer Beziehung. Ganz dieselbe Deckfarbenmalerei mit glänzender Oberfläche, bei gleicher Farbenstimmung.

Periode, die uns mehr ein anmutiges graziöses Puppenspiel vorführen wollen. Er verzichtet auf die stille Linien- und Farbenharmonie, welche die vorausgehende Zeit liebte und in der markigen Belebung seiner Gestalten strebt er sogar über das hinaus, was die nächsten Jahrzehnte im Kreise der van Eyck und anderer Flamen bringen sollten. Es sind geradezu grossartige Neuerungen denen er hier Bahn bricht. Weder das bilderbuchartige Zusammenstellen der Illustration zum Texte noch das Arbeiten mit Typen, welche die Tradition geschaffen hatte, genügt ihm. Von einem Anlehnen an einen der durch das ganze Mittelalter gehenden apokalyptischen Bildercyklen wie sie Frimmel [1] aufgestellt hat, ist keine Rede mehr. Mit einem ausgesprochenen Sinn für das Wesentliche jeder veranschaulichten Textpassage versucht er einheitliche Bilder zu komponieren. Die besten (ersten 4) Blätter sind in sich abgeschlossene Kunstwerke, von dem gleichgestimmten Farbenton und den allen gemeinsamen persönlichen Zug in der Behandlung der Figuren und Landschaft, zu einer planvoll durchdachten Einheit zusammengehalten. Auch die weiteren Blätter, die von der minderbegabten Hand herrühren, stören, obwohl sie nicht nur durch die Roheit der technischen Ausführung, sondern vielmehr noch durch die vielfach verworrene, gedrängte Anordnung zurückstehen dieses einheitliche Gepräge nicht, da die Farbenwahl dieselbe bleibt.[2]

Bewundernswert ist die Kühnheit die den Meister verführte, sogar Figuren, von denen im Text nicht die Rede ist, einzuführen. So den prachtvollen Engel mit den reichschillernden Pfauenfeder-Flügeln und dem in kecker Verkürzung zurückgebeugten Kopf, der mit hochausgebreiteten Armen den Regenbogen [3] stützt, worin der Herr thront. Man erkennt aus solchen Einzelheiten am besten wie eine reiche Phantasie und ein sicher abwägender Geschmack diesem Maler ermöglichten, jedes Bild zu einem künstlerischen Ganzen zu gestalten.

Freilich den Johannes lässt er, ganz auf die linke Seite gedrängt, eine absonderlich rote Treppe zu einem wunderlichen

---

1 A. a. O. Die Ap. i. d. Bilder-Hs. d. M. A.
2 Man muss hier wohl an Schülerarbeiten denken.
3 In Form der Mandorla.

Himmelsthor emporsteigen, wie es der Text verlangt, und so verbindet er auch hier wie allenthalben Primitives mit weit Fortgeschrittenem. Eben durch diese Verbindung aber ist die Handschrift ein so merkwürdiges Glied in der Entwicklungskette der Malerei, dass ich mir nicht versagen konnte, mit einigen Worten näher darauf einzugehen, trotzdem über ihre Herkunft nur Vermutungen ausgesprochen werden können. Zum ersten Male gebe ich hier die Abbildungen der wichtigsten Miniaturen, von denen bis jetzt nur die letzte (Taf. VII von der zweiten Hand) in mangelhafter Umrisszeichnung und ganz willkürlich zugeschnitten, veröffentlicht war. [1]

Die weiteren Blätter illustrieren je ein Kapitel der Offenbarung. Sie könnten unserm Zwecke hier wenig dienen und gehören in die Einzelpublikation, die dieses wichtige Beispiel der Buchmalerei vollauf verdient und die ich mir vorbehalte. Wenn die Handschrift ganz veröffentlicht ist, wird sich auch leichter Näheres über ihre Entstehungsgeschichte ermitteln lassen.

Zu den Abbildungen trage ich noch nach:

Taf. III. Die erste Miniatur der Hs. mit Scenen aus dem Leben des Evangelisten bis zu seiner Verbannung, wie häufig im mittelalterlichen Hss. eine Reihe apokalyptischer Bilder eröffnend.

Auch hier ist die Absicht, das Wichtigste im Bilde, das Leben und Wirken des Heiligen deutlich betont. Die Gothische Kirche in der Mitte oben hebt sich in ihrer grauen Steinfarbe scharf vom fahlgrünen Rasen und dem phantastisch tiefroten Himmel ab, und lenkt den Blick auf die Hauptsache. Die rote Farbe soll hier wohl nur eine Abendbeleuchtung bedeuten und ist dann nicht eben glücklich, wenn auch dekorativ wirkungsvoll. Auf andern Blättern kommt aber auch der rote Himmel vor, so auf Bl. 4. (Taf. V), wo die ungewöhnliche Farbe, phantastisch unheimlich dem schrecklichen der Geschehnisse angepasst erscheint.

Taf. IV. Kap. 1. 9—20. Der blaue Himmel wirkt im Original dicht und undurchsichtig. Die Kirchen sind zum Theil innen strahlend rot, wie beleuchtet.

Das nächste Blatt (Kap. 2), hat dieselbe Anordnung. Nur 4 Kirchen durch Schriftbänder als die von Ephesus, Smyrna Pergamus und Thijatira gekennzeichnet. Neben den Kirchen deuten jeweils wenige Personen

---

[1] In Silvestre's Paleographie Universelle Tome IV, pl. 177. Die obere Hälfte ist dort weggefallen die obere Randborte aber ungeniert heruntergerückt.

durch ihre Handlungen das: «Aber ich habe wider dich . . .» knapp an. Die Insel im Vordergrund ist weggefallen. Der Evangelist ist, wie auch fernerhin, ganz in die Vision hineingerückt.

Taf. V. Kap. III. Die drei übrigen Kirchen. Links vorne die von Sardes. Der Maler benutzt die Gelegenheit von Kap. III, 4. «Aber du hast etliche Namen zu Sardes, die nicht ihre Kleider besudelt haben . . . etc.» um seine Auftraggeber mit meisterhaften Porträtköpfen darzustellen. Aeusserst originell verwertet er die Gegensätze der halbverwesten Auferstandenen zu den prächtigen Akten der Neubelebten die ihre frühere Gestalt schon wieder zurück erlangt haben.

Taf. VI. zu Kap. IV. Das Innere der Mandorla ist leuchtend rot, der Himmel graublau, darin die sprechenden Köpfe der Aeltesten mit feinen dunkeln Linien und spärlichem Weiss eingezeichnet. Das «gläsern Meer» unten ist graugelb nach hinten dunklergetönt als Versuch von Farbenperspektive.

Taf. VII. Kap. 10. Das bei Silvestre abgebildete Blatt, vgl. S. 35. Anm. 1. Man erkennt auch in der Abbildung deutlich die von den vorigen Miniaturen verschiedene Urheberschaft.

Beispiele der holländischen Produktion, deren Herkunft sich mit mehr Sicherheit feststellen lässt, können wir aus unserem Material erst für die dreissiger Jahre des 15. Jahrhunderts beibringen. Unser Blick fällt auf eine Bibelgruppe, deren Exemplare sich einer grossen Beliebtheit erfreut zu haben scheinen. Ueber die Abfassung des Textes muss ich einiges vorausschicken.[1] Nach

---

[1] Im Folgenden gebe ich die Einteilung wieder, wie sie von van Druten in seiner «Geschiedenis der Nederlandsche Bybelvertaling» Leiden 1896, vorgenommen wurde. Sein Buch ist in manchen Stücken eine Kritik und Ergänzung von Le Long's Boekzaal der Nederl. Bybels Amsterdam 1732; vieles über Textentstehung und Autor bleibt zwar m. E. hypothetisch; aber die für uns wichtige Gruppierung kann man herübernehmen, zumal van Druten dabei, Ms. Solg. Nr. 8 der Nürnberger Staatsbibl., ausgenommen, sämtliche, für uns einschlägige Hss. anführt. Für die Frage, wo der Bildercyclus entstanden sein mag, welche ich endgiltig zu lösen nicht imstande war, wäre die örtliche Bestimmung des Urtextes wichtig gewesen. Gerade dafür aber sind van Druten's Gründe nicht stichhaltig. Es scheint mir zwar wahrscheinlich, dass der Autor ein Fläme war, obwohl die Thatsache, dass er die Erwähnung verschiedentlicher, volkstümlicher Bräuche mit den Anfangsworten einleitet: «Mer in enich lant en sonderlinghe in Vlaanderen hebben sy costume etc.» (v. Dr. I. Th. ist S. 90) keinen Beweis dafür giebt. Ebensogut können uns ja hier Reiseerinnerungen erzählt werden. Auch die engere Abgrenzung auf Aelst (Alost) von van Druten aus dem Aufsatz von Verdam (im Th. 16 der Zeitschr. v. Ned. Letterkunde, über H. S. Y. 401) herüber genommen, dürfte nicht haltbar sein.

van Druten's Ausführung giebt die genannte Handschriftengruppe den Text der sog. zweiten Bearbeitung der niederländischen Historienbibel, welche einem Flämen zugeschrieben wird. Der Dialekt sämtlicher, auch der sicher in holländischen Klöstern entstandenen Abschriften spricht nicht gegen die flandrische Herkunft des Originales.[1] Die Entstehung dieser Fassung des Bibeltextes, der jeweils von Abschnitten der scolastica historia unterbrochen wird, fällt um das Jahr 1360 (van Dr. Th. I ist S. 97).[2] Für uns hat dieses Datum keine sonderliche Bedeutung, da die Miniaturen damit stilistisch nie zusammenfallen; nur die Datierung der Abschriften, wo sie sich findet, fällt ins Gewicht.

In chronologische Reihenfolge gesetzt, kommen für uns nachfolgende Handschriften in Betracht.

Datiert: Hs. 9018—9022 der Bibl. royale Brüssel 1431. — C. Gm. 1102 der Hof- und Staatsbibl. München 1439.

Nicht datiert: Y 401 der Kgl. Bibl. in Haag. — Ms. 2771—2772 der K. K. Hofbibl.[3] in Wien. — Ms. 16 des Museums Meerman Westrheenen im Haag. — Ms. Y 402 der Kgl. Bibliothek im Haag. — Ms. Solg. 8 der Stadtbibl. in Nürnberg.[4]

Ueber die Orte, an denen die genannten Abschriften entstanden sein können, giebt uns leider keine gleichzeitige Notiz Auskunft. Dies aber lässt sich behaupten: Trotzdem der Urtext aus Flandern stammen mag und sich im Dialekt sämtlicher Abschriften vielleicht Spuren dieser Provenienz auffinden lassen, spricht

---

[1] So z. B. die Abschrift in O. 5 der Kgl. Bibl. des Haag. Diese wurde laut Inschrift vom Bruder Gheryt von Weesp im Kloster S. Agnietenberg bei Zwolle angefertigt im Jahre 1439.

[2] Man vgl. auch Kautzsch, die Köln. Bibel S. 73, Anm. 65. Ein Kolophon, welcher dieses Datum aufweist, kommt in den meisten Kopieen vor.

[3] Man vgl. hiezu Walther, Die deutsche Bibelübersetzung im Mittelalter III, S. 647, der die Hs. irrtümlich für sehr alt zu halten scheint.

[4] Die übrigen, bei v. Dr. angeführten datierten Exemplare Add. Ms. Nr. 30026 in London von 1426. Hs. O. 5 der Bibl. des Haag von 1439 u. s. w. sind ohne bildliche Verzierung. Sie können uns nur den Beweis liefern dass die Gattung bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts beliebt blieb. Das letzte Exemplar ist von 1479 (v. Dr. Th. I, 11 st S. 191) als erstes nimmt van Druten Ms. 16 der Bibliothek in Gent an; er setzt es noch ins 14. Jahrhundert. Auch Y 398 des Haag von van Druten um die Verzierung geschätzt, enthält nur Initialen.

in unseren Kopieen gar nichts für die Annahme, sie seien in den südlichen Niederlanden angefertigt.

Erstens haben die Hss. 9022 und Y 401 ein gleichlautendes Verzeichnis der Festtage (9018 II. Bd. Bl. 152⁰ und 153), worin die Heiligen auf die Utrechter Diözese schliessen lassen.[1]

Zweitens trägt die Miniatur in sämtlichen Exemplaren für jeden Beobachter ein von der Malerei in flämischen Handschriften verschiedenartiges Gepräge ; für das Ornament gilt dasselbe.

Drittens lassen sich in Holland eine Menge von Gebetbüchern etc. stilistisch mehr oder weniger eng mit der Bibelgruppe in Verbindung setzen, während unter den Hunderten flandrischen Werken dieser Art und Zeit, welche mir zu Gesicht kamen, sich keines eng damit verknüpfen liess.[2]

Viertens kenne ich weder in flandrischen noch in französischen Historienbibeln derselben oder früherer Zeit Glieder des Bildercyklus, welcher in den Handschriften unserer Gruppe wiederkehrt.[3] Endlich wiederhole ich, dass der Text in den nördlichen Niederlanden besonders beliebt gewesen sein muss, wofür die häufigen Abschriften in holländischen Klöstern[4] uns, wenn sie auch nicht immer mit Miniaturen ausgestattet sind, Zeugnis geben.[5] Mit diesem letzen Punkte haben wir eine Frage gestreift, die von van Druten m. E. gelöst wurde und die wir hier nicht übergehen dürfen. In welchem Kreise wurde diese Gattung hauptsächlich ge-

---

[1] Willebord, Lebuin, Odulph mit der beim letzteren ausschliesslich hinzugefügten Bemerkung: «op Ste Odulphus dag des hl. confessoyrs.»

[2] Möglicherweise findet sich noch eine solche Gruppe, von deren Datierung dann freilich viel abhängen kann; vorläufig aber muss ich die Thatsachen, so wie sie sich mir zeigten, vorlegen.

[3] Auf die Cyklen der «Bible hystoriale» kann hier nicht eingegangen werden. Für die französischen Exemplare vgl. die Ausführungen bei Samuel Berger; «La bible française au Moyenâge» p. 157 ff.

[4] So die von 1426. in Hoorn besorgte (v. Dr. a. a. O. Th. I, St. 11. S. 77 u. a.)

[5] Wenn man van Drutens für die Zeitbestimmung auf 1360 u. a. beigebrachten Grund gelten lassen will, es sei nirgends eine Erwähnung der traurigen Ereignisse in Flandern nach 1360 zu finden, so könnte man andererseits dasselbe für einen Beweis gegen die flandrische Herkunft unserer sämtlichen Abschriften verwenden. Darin wären die Unglücke des eigenen Landes doch wohl noch nachgetragen. Nur scheint mir der Autor überhaupt nicht gesonnen, uns solche Geschichten zu erzählen. (Vgl. v. Dr. I. Th. i. St. 97).

pflegt? Ein Wiederholen der von v. Druten angeführten Thatsachen erscheint mir an dieser Stelle überflüssig; ich begnüge mich, auf sein Buch zu verweisen.[1] Es ist wie sich dort ergiebt, der Kreis der mit dem Windesheimer Kloster zusammenhängenden Institute, wo man für eigenen Gebrauch und für die Laienwelt die zweite Auflage der Historienbibel wiederholt abschrieb.[2] Ob freilich gerade jene prächtig ausgestatteten Exemplare, die für unseren Zweck von Belang sind, aus Windesheimer Klöstern hervorgegangen sind, ob Conjekturen über die aus diesem Kreise überlieferten Miniatorennamen des 15. Jahrhunderts zulässig wären, bleibt mehr denn zweifelhaft. Nur das Faktum kann man konstatieren, dass die genannte Congregation eine Bücherkathegorie gepflegt hat, für die ein ständiger Bildercyclus geschaffen wurde.

Hier wäre also ein Punkt, wo wir den Brüdern vom gemeinsamen Leben (resp. den Windesheimern c. s.) einen gewissen Einfluss in stofflicher Hinsicht zuerkennen müssen. Ihr fortwährender Verkehr mit Flandern, ihr wachsender Bücherabsatz und stetige Produktion im Norden haben die Popularität eines neuen Werkes schnell gefördert.[3] Vorläufig aber bleibt diese Rolle auch die einzige, welche sie dabei nachweisbar gespielt haben. Denkbar ist es ja, dass von dieser Andeutung ausgehend einmal ein Verband zwischen Namen und Denkmale, auf schlagende Beweise gestützt, zu Tage gefördert wird. Nur die Register der Klöster und zufällige Handschriftenfunde könnten vorwärts bringen. Uns ist schliesslich nur die Vorfrage über die Beschaffenheit des Bildercyclus in den auf uns gekommenen Handschriften, über das gegenseitige Verhältnis der Bücher nach Zeit und Kunstwert zu lösen möglich. —

---

[1] v. Dr. Th. I, II S. 176, 177, 178; die dort zusammengestellten Klöster gehören im breiteren Sinne dem Windesheimer Kreis an.

[2] Ob der Text auch schon ursprünglich von einem Manne verfasst wurde, der bald darauf bei den ersten Anfängen der Congregation beteiligt sein sollte, nämlich Jan Ruysbroeck dem Mystiker aus dem Kloster zu Groenendael bei Brüssel, scheint mir auf Grund jener späteren handschriftlichen Notiz in Ms. Y 398 allein, etwas gewagt zu behaupten; (v. Dr. Th. I, St. i. S. 169).

[3] Vgl. Acquoy, passim. Die Belege über das Kloster Groenendael und seinen Verkehr mit Windesheim seit 1402 im Th. III, S. 14.

Curriculum Vitae.

Zu Leiden in Holland wurde ich, Willem Vogelsang am 9. August 1875 als Sohn des Tuchfabrikanten Ernst Vogelsang und seiner Frau, Hedwig geb. Grothe, geboren. Meine Mutter starb nach zwei und einhalb Jahren. In Leiden genoss ich den ersten Schulunterricht, bis mein Vater sich 1883 aus seinen Geschäften zurückzog und nach Freiburg i. Br. mit mir übersiedelte; dort erwarb er das deutsche Bürgerrecht, demzufolge auch ich heute, deutscher Staatsangehöriger bin. Die Volksschule in Freiburg besuchte ich kurz, darauf ein Jahr lang die Vorklasse der jetzigen Realschule, damaligen Höh. Bürgerschule.

Als mein Vater starb, wurde staatlicherseits der Grossherzogl. Bezirksarzt Hubert Reich in Freiburg als Vormund ernannt, welcher dieses Amtes bis zu meiner Grossjährigkeit waltete. Im selben Jahre 1885, kam ich wieder nach Delft in Holland zurück und besuchte dort weiter die Elementarschule, trat dann aber 1888 in das Gymnasium ein, wo ich 1894 das Maturitätszeugnis erlangte.

Zum Studium der Kunstgeschichte entschlossen, begab ich mich im November 1894 nach München, hörte während drei Semester Vorlesungen über Kunstgeschichte, kl. Archäologie, Aesthetik, Politische- und Kultur-Geschichte bei den Professoren: B. Riehl, Furtwängler, Carrière, Lipps, Heigel u. W. H. Riehl. Nach je einem einsemestrigen Aufenthalte in Freiburg i. Br., wo ich mich mit Kunstgeschichte, Archäologie und politischer Ge-

schichte befasste bei Professor Studniczka, A. Schulte und Dr. G. v. Térey und an den Seminarien Teil nahm und in Wien, wo ich die Vorlesungen und Seminarien über Kunstgeschichte und Archäologie, ferner über Quellenkunde besuchte, unter Professor Wickhoff, R. v. Schneider, A. Riegl, J. v. Schlosser, musste ich das Sommersemester 1897 zum Sammeln des Materiales zur vorliegenden Arbeit auf Reisen durch Belgien, Holland und Frankreich verbringen. — Mit der Ausarbeitung meines Stoffes beschäftigt, kehrte ich im November 1897 nach München zurück, besuchte im Winter- und Sommer-Semester die Seminarien und Vorlesungen bei den Proff. Berthold Riehl, Furtwängler, Heigel und Munker und bestand dort, nachdem vorliegende Schrift von der philosophischen Fakultät als „Dissertatio inauguralis“ angenommen war, im Juli 1898 summa cum laude das Examen rigorosum in Kunstgeschichte als Hauptfach, deutsche Litteratur- und Politische Geschichte als Nebenfächer.

An diesem Orte sei mir gestattet, allen meinen Lehrern, namentlich denjenigen, die mich in meinen letzten Semestern unterstützten, für ihre Anregung und Freundlichkeit zu danken.

Ebenfalls spreche ich den vielen Bibliothekaren und Beamten, die mir bei den Vorstudien und bei dem Ausarbeiten meiner kleinen Arbeit auf das bereitwilligste entgegenkamen, hier meinen aufrichtigsten Dank aus.

Freiburg i. B., im Januar 1899.

W. Vogelsang.

Diese Dissertation erschien erweitert und mit Abbildungen versehen in:

Studien zur Deutschen Kunstgeschichte

[Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz u. Mündel), Strassburg i. E., Möllerstrasse 16.]

Heft 1 *G. von Térey.* Verzeichniss der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien. *M.* 2. 50

„ 2 *E. Meyer-Altona.* Die Sculpturen des Strassburger Münsters. Erster Theil: Die älteren Sculpturen bis 1789. Mit 35 Abbildungen. *M.* 3. —

„ 3 *R. Kautzsch.* Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. *M.* 2. 50

„ 4 *E. Polaczek.* Der Uebergangsstil im Elsass. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Mit 6 Lichtdrucktafeln. *M.* 3. —

„ 5 *M. Zimmermann.* Die Bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Mit 9 Autotypieen. *M.* 5. —

„ 6 *W. Weisbach.* Der Meister der Bergmannschen Officin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Mit 14 Zinkätzungen und einem Lichtdruck. *M.* 5. —

„ 7 *R. Kautzsch.* Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Mit 2 Lichtdrucktafeln. *M.* 4. —

„ 8 *W. Weisbach.* Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Mit 23 Zinkätzungen. *M.* 6. —

„ 9 *A. Haseloff.* Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts. Mit zahlreichen Lichtdrucken. *M.* 15. —

„ 10 *A. Weese.* Die Bamberger Domsculpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der Deutschen Plastik des XIII. Jahrh. Mit 33 Abbildungen. *M.* 6. —

„ 11 *R. Freih. von Lichtenberg.* Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des 16. Jahrh. Mit zahlreichen Abbildungen *M.* 3. 50

„ 12 Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Mit zahlreichen Abbildungen. *M.* 8. —

„ 13 *A. Stolberg.* Tobias Stimmers Malereien an der Astronomischen Münsteruhr zu Strassburg. Mit 3 Netzätzungen im Text und 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. *M.* 4. —

„ 14 *Hermann Schweitzer.* Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Mit 21 Autotypieen und 6 Lichtdrucktafeln. *M.* 4. —

„ 15 *Hans von der Gabelentz.* Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Mit 12 Lichtdrucktafeln. *M.* 4. —

Unter der Presse:

„ 16 *Kurt Moriz-Eichborn.* Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Mit vielen Abbildungen. ca. *M.* 6. —

„ 17 *Arthur Lindner.* Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Mit zahlreichen Abbildungen. ca. *M.* 4. —

„ 18 *Willem Vogelsang.* Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Mit 24 Abbildungen und 9 Lichtdrucktafeln. ca. *M.* 4. —

„ 19. *Berthold Haendcke.* Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürer's. Mit 2 Lichtdrucktafeln. *M.* 2. 50

„ 20. *S. Graf Pückler-Limburg.* Der Ulmer Maler Martin Schaffner. Mit Abbildungen. ca. *M.* 4. —

Die Studien zur Deutschen Kunstgeschichte erscheinen in zwanglosen Heften. Jedes Heft ist einzeln käuflich.